INTER DANZA

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

AÑO 1 | NÚM 8

ABRIL | 2014



INTER DANZA

COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Martha Herrera
Subdirectora de la Red Nacional de Festivales de Danza
Víctor Mejía Arellano
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Juan César Gutiérrez Romero
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales

Colaboradores Permanentes

Alejandra Monroy
Hector Garay
Hayde Lachino



FOTO DE PORTADA:
VIVA FLAMENCO

EDITORIAL

La danza que se expresa en distintos lenguajes y géneros, que es multifactorial y diversa, puede ofrecernos distintos ámbitos para abordarla. *Interdanza* en este número se acerca a los ámbitos políticos y de gestión presentándonos a La Cantera, espacio y pasión de Jaime Camarena, y a Héctor Garay Aguilera -a quien damos la bienvenida como colaborador- y quien a propósito de los 25 años el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes escribe acerca de la danza *antes y después* del Conaculta.

A través de los géneros de la danza iremos desde la propuesta contemporánea y actual en la entrevista que Hayde Lachino hace a Tania Solomonoff hasta el baile flamenco en México.

Con el exilio español, el flamenco llega a nuestro país en la década de los años cuarenta del siglo pasado. Al transcurrir el tiempo, este universo de la danza nacional española en los *tablaos* flamencos y original de Andalucía se arraigó en México, sobre todo en la capital del país, donde en los años ochenta tuvo mayor auge. Hoy en día una parte importante de la comunidad de danza nacional practica el baile flamenco de manera profesional, figuras como Pilar Rioja, María Antonia “La Morris”, Patricia Linares o Mercedes Amaya “La Wini”, son reconocidas ampliamente, sin embargo existen otros exponentes menos conocidos, a quienes abrimos el espacio de estas páginas: Leticia Cosío y su ¡Viva Flamenco! que cumplen 10 años ininterrumpidos de bailar, y a quienes dedicamos nuestra sección de memoria fotográfica, y Marien Luévano Russek, de quien Alejandra Monroy Becerra nos habla en su colaboración.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

COLABORADORES



HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA

Director y fundador de VITARS. Fomento Cultural (desde 1994 a la fecha). Con VITARS ha realizado los proyectos artísticos *Solos*. *Virtuosismo y excelencia en la danza mexicana* y *Pléyades*, además *El coreógrafo: autor y creador, Fiesta de la danza*, coloquio La danza vale (en cinco ocasiones) Congreso de Arte y Discapacidad y Planeta Shakespeare, entre otros.

Colaborador artístico y coordinador de las compañías UX Onodanza, El cuerpo mutable, Compañía Romero Domínguez, En dos partes y Contempodanza. Gerente del Ballet Teatro del Espacio. Coordinador Nacional de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes. INBA 2000-2002 Integrante del grupo de Economía y Cultura de la Universidad Autónoma Unidad Xochimilco.

Asesor del Centro Universitario de Teatro UNAM. Coordinador académico del Centro de Formación Actoral TV Azteca. Integrante del comité de danza del Centro Mexicano de Danza ITI UNESCO. Integrante del consejo directivo de Danza Mexicana A.C. Colaborador de la Unión Nacional de Sociedad Autorales. (UNSA). Ha colaborado como asistente de dirección en un par de ocasiones con la Compañía Nacional de Teatro del Instituto Nacional de Bellas Artes en las obras *Los negros pájaros del adiós* y *El viejo de la Condesa*, ambas bajo la dirección de Raúl Quintanilla.

www.facebook.com/hecgaray www.facebook.com/ladanzavale

CONTENIDO

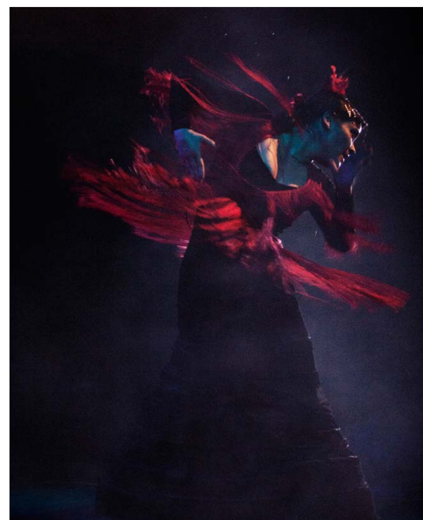

EL FONDO NACIONAL
PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Le invita a participar en sus
CONVO
CATO
RIAS
2012
Consulte las bases en fonca.conaculta.gob.mx













JAIME CAMARENA
LA CANTERA

Las canteras son espacios de explotación minera de pequeño tamaño que producen el mayor volumen de la minería mundial.

Jaime Camarena, personaje de inquietudes múltiples y diversas, su vena creativa lo impulsa a estar siempre en movimiento, proponiendo y realizando, sus logros atraviesan la producción coreográfica y proyectos de formación de difusión y fomento de la danza.

A Poc A Poc y La Cantera son sus dos espacios de expresión. El primero, su compañía, es su voz en movimiento. El segundo es el altavoz desde donde difunde su obra y la de otros. Uno y otro le demandan un quehacer creativo, por lo que le preguntamos: ¿Qué diferencias encuentras entre la creatividad artística y la creatividad necesaria para generar proyectos?

Pensaría en algunas cuantas diferencias que van desde el placer no descriptible de la creación de una pieza. Allí es sentirse como pez en el agua, es un espacio íntimo en donde comparto vivencias, reflexiones, risas, sensaciones y múltiples opiniones con mis socios creativos. Allí se encuentra en esencia la intuición como motor de arranque antes de pasar al proceso inductivo para desarrollar una idea. Vivo ese espacio de una manera bien distinta y bien diferenciada al diseño de proyectos, el cual emprendo desde otra esquina del deseo: allí busco la justificación de un proyecto desde la utilidad en un sentido u otro, como generar espacios de producción para mí o para otros. Y entonces es que decido emprender la búsqueda desde otras necesidades, busco documentarlo, prospectarlo, pensar en números, en acciones concretas, construir algo sólido, con argumentos que me orienten en todo momento.

A Poc A Poc nace en 1994, hoy en día es una de las compañías con mayor presencia en la escena nacional y un amplio trabajo internacional. Desde el 2007 es beneficiaria del Fondo Nacional con el apoyo México en Escena para grupos, que ha sido sin duda una fortaleza. Buscando conocer hasta qué punto ha sido definitivo en su desarrollo, preguntamos a Jaime Camarena: ¿Crees que este apoyo ha sido determinante o hubieras encontrado cómo lograrlo sin él?

Creo que en definitiva que lo ha sido y lo es. A Poc A Poc existió antes de obtener el apoyo, pero ha significado un punto claro de referencia, un antes y un después. Seguramente el proyecto de creación escénica habría continuado por los cauces normales, es decir, la creación, producción y presentación de obra en distintos espacios y alguna cosa más.

El estímulo me ha propuesto la extensión de mis horizontes creativos, ampliando mis segmentos de acción en distintos campos, como la gestión de un espacio, la docencia, producción y generación de relaciones de trabajo e intercambio con otros artistas de la disciplina propia y de otras disciplinas. Esto me ha demandado tiempo casi absoluto y ha desarrollado el instinto hacia la procuración de recursos que puedan hacer de este esfuerzo un espacio sostenible. Y cuando me refiero a "este espacio", pienso en el lugar de encuentro con lo creativo, en esta plataforma de acciones en la que se ha convertido A Poc como instinto generador que da pie a la compañía de danza La Cantera como lugar de encuentros, ensayo y entrenamiento, como foro chilango, un espacio identitario donde surge la inquietud por apoyar la producción emergente desde esta trinchera, todo esto gracias a un apoyo que nos permitió desdoblarnos, crecer y brindar sombra a otros proyectos.

Si bien La Cantera nace como producto y consecuencia del apoyo de México en Escena, su éxito se debe a la constancia y trabajo duro. Por eso su nombre no pudo haber sido más atinado, es una pequeña mina que ha favorecido a muchos y lo consideramos ya un espacio de referencia para la difusión de la danza en México. Sin embargo, para Jaime Camarena, más que un referente es un proyecto con una orientación y objetivos claros y definidos, que ha logrado posicionarse en un nicho que se encontraba vacío, y agrega:

En México hemos desarrollado nuestra producción escénica a través de los espacios ofertados por las instituciones gubernamentales. Pasa lo mismo con la oferta educativa para la danza, toda la orientación y oferta ha pasado como una responsabilidad asumida y adjudicada tácitamente a las instituciones gubernamentales. La producción de bailarines, coreógrafos, y maestros es continua, pero también sucede que los creadores de mi generación tenemos copado el mercado institucional y todos estos creadores jóvenes difícilmente encuentran espacios de muestra para su producción. Ahí es donde La Cantera ha encontrado un campo de acción, convirtiéndose en un espacio que propone caminos de desarrollo para las generaciones emergentes de bailarines, coreógrafos y maestros con inquietudes distintas y acciones nuevas que proponen vías de evolución para la danza y las artes escénicas.



La segunda parte de la historia se encuentra en la necesidad que tenemos como especialistas en las artes relacionadas con el cuerpo y la danza de generar espacios de producción económica, públicos, fondos de retiro, seguridad médica y finalmente legitimación como agentes de producción de bienes culturales no tangibles. Esa ha sido otra de las miradas de nuestro proyecto, ayudar en la objetivación de estas necesidades tangenciales para un gremio que no existe como tal, o que se abstrae de esta visión. Y en definitiva está en su derecho. Pero creo que sí existe en algún lugar, en algún momento la posibilidad de actuar en conjunto y en la conciencia de satisfacer las necesidades que tenemos. Lejanos estamos aún de este objetivo, pero trabajamos, proponiendo la cultura de la solidaridad como moneda corriente.





Otra característica de La Cantera es su ubicación, la colonia Tabacalera, zona de la ciudad que se reconoce cómo difícil y en la que dependiendo de las acciones que se emprendan la llegada de un espacio cultural puede representar o no beneficios sociales. Para Jaime los resultados de haber emprendido el reto de asentar su proyecto en esta zona son:

Roma no se construyó en cinco años. La Cantera se ha consolidado primero en el sector de la danza, pretendiendo integrar otras disciplinas artísticas, incorporándolas en tanto ha sido posible hacerlo sin dejar de pensar y practicar el diálogo continuo.

Trabajamos la formación de públicos y proponemos la creación de redes de trabajo con los comerciantes de la zona. En definitiva, la colonia Tabacalera ha pasado por un proceso de recuperación que ha coincidido curiosamente con la apertura de nuestro espacio, pasando por las mil y una noches, sólo basta citar la remodelación del monumento de la Revolución y el movimiento magisterial, enunciando sólo un par de perlas. La Cantera trabaja día con día en esta red y propone de forma consciente la integración de públicos locales que poco a poco son captamos. Uno de los problemas más importantes que enfrentamos es la gratuidad, y la asistencia de los mismos personajes que amorosamente vienen a vernos, pero nos hemos olvidado de la creación de nuevos públicos que puedan entender y apreciar nuestro trabajo. Hay una doble tarea por desarrollar. Por un lado, la concientización hacia la gratuidad y la segunda, y quizá más importante, es el trabajo pensando en la localía para la creación de públicos nuevos. Viajar de lo particular a lo general, ese es el camino recorrido, y comenzamos a tener una visión del público de la zona que cada vez se acerca más a las propuestas de programación.



¿Tendría La Cantera más éxito si se ubicara en otra zona?

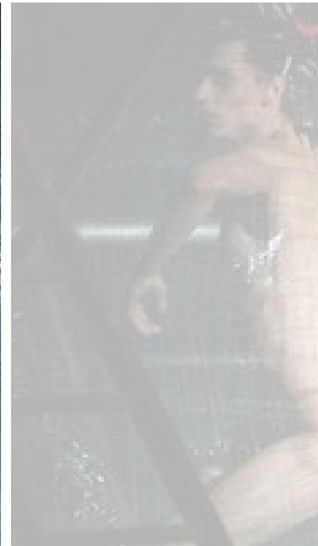
No lo creo. Pienso en una respuesta ciertamente absurda: las cosas son como son, gracias a que son lo que son. Tradicionalmente los espacios y movimientos artísticos se han ubicado y desarrollado en la zona sur del D.F. Desde un principio detectamos la necesidad de construir un espacio en la zona centro que pudiera proponer un foco de acción en el primer cuadro de la ciudad. Si tuviera la oportunidad de abrir un espacio con características similares, seguramente pensaría en hacerlo en algún barrio aledaño como la colonia Guerrero o algo similar.

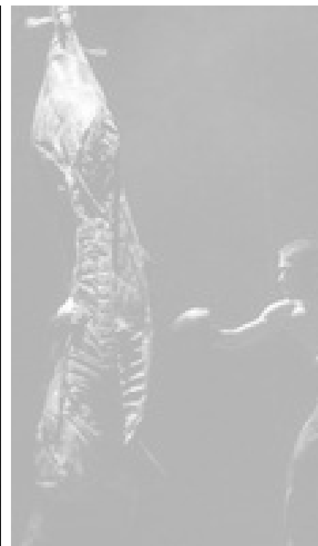
A Poc A Poc, o La Cantera, son dos brazos de un mismo cuerpo. Su creador los ve de manera integral y comenta:

Uno no podría existir sin el otro, uno no hubiese nacido sin el otro. Son dos proyectos que caminan de la mano. Sin los autogenerados del proyecto A Poc A Poc y la ayuda de México en Escena, no hubiera sido posible el surgimiento y sostenibilidad de La Cantera. Hoy, La Cantera parece tomar un lugar más visible. Creo que el público especializado reconoce más la labor de La Cantera. Yo disfruto enormemente de ambos.

¿A dónde va La Cantera, a dónde va Jaime y a dónde va A Poc A Poc?

¿A corto, mediano o largo plazo? Quisiera pensar que La Cantera avanza hacia la consolidación de un colectivo sólido, responsable, autofinanciado, que pueda funcionar más allá de la gestión de origen. Siempre he pensado que los esfuerzos que hacemos en este país son de corto aliento y desaparecen en cuanto desaparece la visibilidad del líder original. Me gustaría pensar que La Cantera fuese un lugar de encuentro, desarrollo y expresión de las artes escénicas con vocación interdisciplinaria desde la danza, y que pudiera tener un largo aliento más allá de mi gestión. Lo mismo que el trabajo de la compañía, con otra dirección, y en ese caso reorientar mis intereses hacia la gestión y la investigación educativa, o bien emprender la creación de otro proyecto. Creo que ese sería mi futuro ideal, si lo pudiese diseñar.






rodrigovazquez.net

MARIEN LUÉVANO RUSSEK Y EL DUENDE QUE PERSIGUIÓ

POR **ALEJANDRA MONROY BECERRA**

Había una vez en Tepozotlán una chica a la que de pronto en un festival se apareció…la Wini…! Así es el principio de la historia. Esta figura fue el detonante que hizo surgir del cuerpo de una niña tímida, amante de la pintura y la filosofía, a una bailaora imponente. Se trataba en aquel tiempo de una adolescente de 16 años que de pronto se enfrentó a un espectáculo de Mercedes Amaya, hecho que determinó el resto de su camino.

Inició sus estudios aquí en México, pero llegada la hora de continuar con la educación superior decidió dar un salto del tamaño del océano Atlántico: ocho meses en Sevilla, luego a Jerez a buscar el *pellizco* y descubrir lo que realmente es el *duende*. Ahí, independientemente de la instrucción de Angelita Gómez, se dedicó en profundidad al estudio autodidacta de la cultura del flamenco en el "Centro de Flamencología".

De regreso en la ciudad de México se concentró en adquirir técnica, expresión corporal, ballet y danza contemporánea, a la par de su reencuentro con Mercedes Amaya, quien ahora sería su maestra y le hiciera sus primeras propuestas de trabajo aquí. Marien se relacionó rápidamente con gente profesional como Antonia "La Morris" y Joaquín Fajardo, con quien empieza a bailar en el tablao del Mesón Triana.

El segundo salto a la madre patria fue directamente Madrid, donde se encontró con el maestro Francisco Romero para aprender técnica. Así es como Marien se acercó al clásico español. Pero ella tiene un espíritu libre y cálido, así que no se sintió satisfecha. Para Marien el flamenco es más intensidad emocional que técnica y glamour de estrellas. El corazón la llevó de nuevo a Jerez, donde pasó dos años estudiando y trabajando para finalmente asimilar que *lo más importante del flamenco es bailarle al cante*, que la improvisación es muy importante, y que *el duende es una energía creativa que tiene que ver con la sangre y la conexión con la raíz del ser.* Hay quien lo tiene y quien no, es a así de simple, trasciende a la raza o las técnicas. Por eso dice: "...yo siempre he ido más por una parte racial del baile... me gusta el arrebato y el puño cerrado".

Regresó a México a trabajar en Gitanerías con la Wini, sólo que con más planes de volver a España, pues tiene en mente estudiar con Farruco. Así que solicita una beca del FONCA para ir a Sevilla, donde conoció y fue alumna de Carmen Ledesma y Milagros Menjíbar, quienes durante dos años le aportaron visiones diferentes e invaluables del baile, mientras tomaba regularmente cursos con los Farruco, su verdadero objetivo.

Parece que la vida marca etapas o épocas como si lo hiciera a propósito. Nuestra bailaora recibió la oportunidad de desenvolverse al otro lado del mundo, y de integrase a la cultura que está en el opuesto del alma flamenca, pero en la que tiene una gran aceptación. Marien así va a dar clases de flamenco en Japón, donde no sólo debe adaptarse a un modo de vida distinto, sino que justo en la transición a esta nueva aventura se enfrenta con la realidad de tener que vivir la ausencia de su padre, Rogelio Luévano, importante director de teatro que estuviera entregado al proyecto de la Casa del Teatro junto a Luis de Tavira, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda y Nora Manneck, entre otros. Pero antes de su partida, Rogelio insistió en que Marien volara a su destino, que no parara por nada, y así de pronto ella se encontró en la isla oriental. En Japón, de nuevo el aprendizaje: aprender a estructurar una clase para seis grupos diferentes de alumnas. ¿Cómo lograr resultados en los tres meses que dura el proyecto? "Japón es muy raro", admite ella *a posteriori*, aunque también declara que todo salió muy bien, a pesar del duro esfuerzo.

De regreso en Sevilla toma la decisión de venir a México a cumplir con algunos compromisos y solicitar la beca de intérpretes. Así nació "La ida y la vuelta" proyecto con el que sale beneficiada por el FONCA. Estrenó en el Teatro de la Danza, desde donde obtuvo más proyección y comenzó a dar clases en la Escuela de Danza Nelly y Gloria Campobello. Posteriormente montó "Teoria y juego del duende" un proyecto basado en un discurso de Garcia Lorca, después "Dos en compañía", ambos espectáculos se presentaron en el Teatro de la Danza.

Sin ser autobiográfica, la bailaora también se expresa llevando a escena parte de sus raíces, tanto con el canto cardenche originario de su tierra, como el desierto en México y en España, estos son los temas de su segundo proyecto apoyado por el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, "Sonidos del desierto", puesta en escena con una evidente investigación de movimiento y un discurso con elementos que ya antes se dejaban ver en el trabajo de la coreógrafa. Hablo de un cierto tributo a la tierra, la espiral del cosmos y los cuatro elementos.

Para Marien Luévano, el flamenco racial es el punto de partida para que los profesionales comiencen a fusionar otras técnicas dancísticas -como el ballet- para desarrollar el clásico flamenco, que a nivel de movimiento es mucho más complejo que el flamenco puro que se baila en la fiesta.

"...Para mí es importante que si vas a estar en un Debraye, plantado desde tu visión y de pronto vas a llegar a un momento flamenco, me interesa que ese momento sea *súper* flamenco....El cante es muy importante para que sea muy flamenco, por eso me gusta trabajar con Cachito o con Mario, que son muy gitanos, y así siempre tengo un peso que me ubica para

PARECE QUE LA VIDA MARCA ETAPAS O ÉPOCAS COMO SI LO HICIERA A PROPÓSITO. NUESTRA BAILAORA RECIBIÓ LA OPORTUNIDAD DE DESENVOLVERSE AL OTRO LADO DEL MUNDO, Y DE INTEGRASE A LA CULTURA QUE ESTÁ EN EL OPUESTO DEL ALMA FLAMENCA, PERO EN LA QUE TIENE UNA GRAN ACEPTACIÓN.

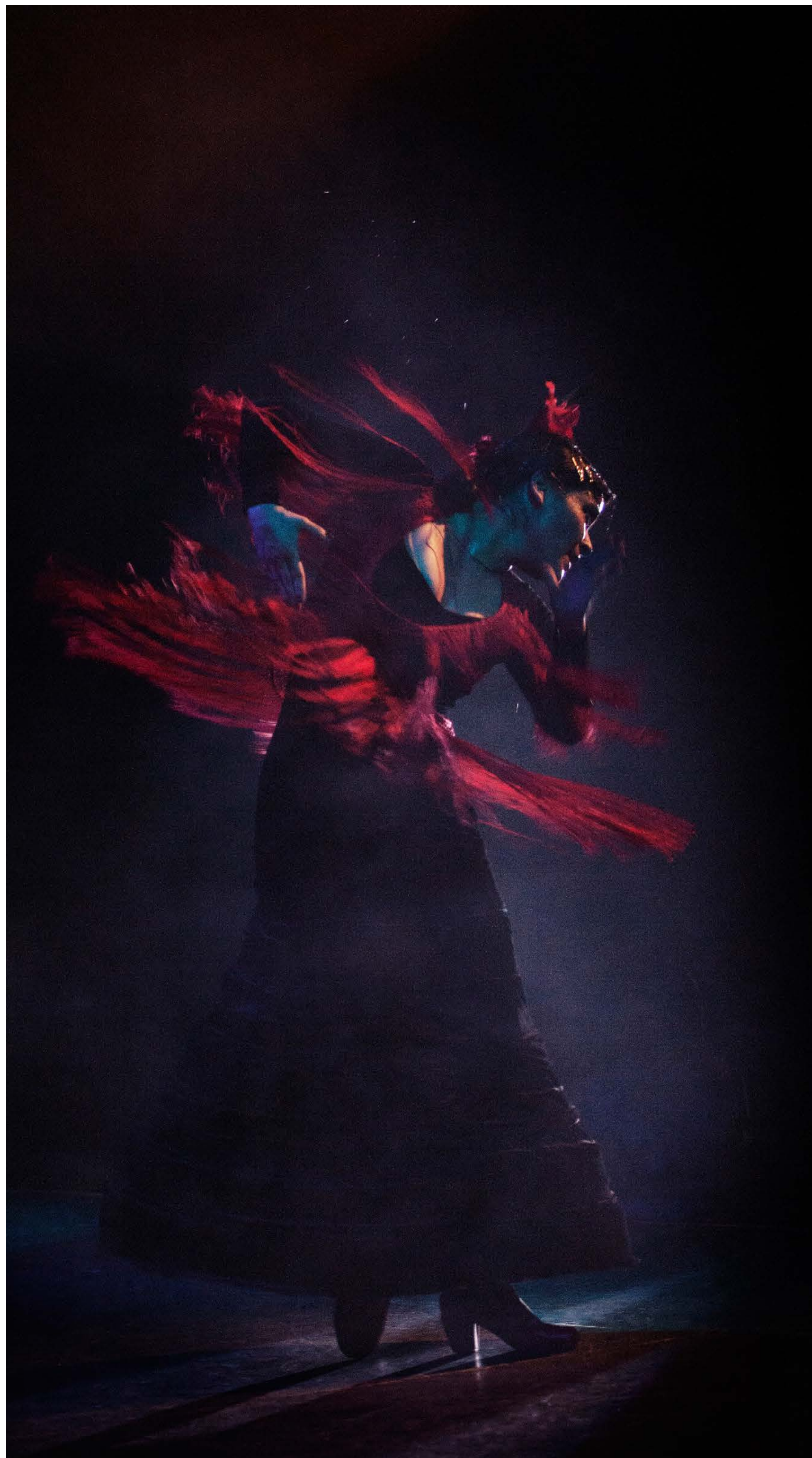
rodrigovazquez.net

no irme al extremo, a menos de que se trate de algo más experimental o una investigación coreográfica.... Lo que veo hoy en día es la gran tendencia a fusionar varios lenguajes porque hay mucho más que decir".

De lo que habla Marien es el flamenco de la contemporaneidad, de ella y otros compañeros suyos como Ricardo Rubio, que utilizan la disciplina que dominan adaptándola a su tiempo e inquietudes sin pretender hacer "danza contemporánea". Otro subgénero en el que ha incursionado es el ballet-teatro flamenco al lado de María Antonia "La Morris". Esto significó una experiencia interesante y enriquecedora, sobre todo por la pasión y experiencia de la maestra. Incluso el hecho de estar en un trabajo que integra a tantas personas fue nuevo para ella.

Considera que hoy es deprimente que ya no haya tablaos, que no existe más un ambiente flamenco en la ciudad de México porque las nuevas generaciones no se identifican, y lo que está sucediendo es que la comunidad organiza noches flamencas en sus estudios, como lo hacen ella y su socia en el espacio Hojas de Té. Sin embargo, hay muchos más bailaores de buen nivel que antes. Y esto es un problema, porque no hay espacios, ni temporadas suficientes ni lo necesariamente amplias en lo que a las instituciones concierne.

Marien Luévano es parte de una generación de bailaores mexicanos que han logrado un alto nivel como intérpretes y creadores. Padecen la falta de escenarios pero son una comunidad motivada y decidida a tomar la iniciativa para crear espacios y temporadas. Definitivamente el flamenco tendrá futuro gracias a las nuevas tendencias y evolución en el género. ▮



TEMPORADA
DE DANZA
CONTEMPORÁNEA

TEMPORADA DE DANZA CONTEMPORÁNEA

ABRIL.2014

TEMPORADA
DE DANZA
CONTEMPORÁNEA

Nº....., no identificado
(Reestreno)
DramaDanza
Dirección: Rosanna Filomarino

Jueves 3 / 20:00 horas
Viernes 4/ 20:00 horas
Sábado 5/ 19:00 horas
Domingo 6/ 18:00 horas

El fin de los principios
Colectivo Fresco
Idea, dirección e interpretación: Anabella Pareja Robinson

Jueves 10/ 20:00 horas
Viernes 11/ 20:00 horas
Sábado 12/ 19:00 horas
Domingo 13/ 18:00 horas

Extraña
Bruja Danza
Creación y dirección: Alejandra Ramírez

Jueves 24/ 20:00 horas
Viernes 25/ 20:00 horas
Sábado 26/ 19:00 horas
Domingo 27/18:00 horas


Participa en la convocatoria
JÓVENES CREADORES
Bases Generales: foncaenlinea.conaculta.gob.mx
FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
JÓVENES CREADORES
CONVOCATORIA
Dirección de Apoyo al Desarrollo Artístico
2010
EL FONDO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Le invita a participar en sus
CONVOCATORIAS 2012
Consulte las bases en fonca.conaculta.gob.mx
PROGRAMA DE BECAS PARA ESTUDIOS EN EL EXTRANJERO
Participa
PROGRAMA NACIONAL DE FOMENTO Y ESTÍMULO A LAS INDUSTRIAS CREATIVAS Y A EMPRESAS CULTURALES
Consulta las Bases Generales de Participación en:
http://fonca.conaculta.gob.mx
REGISTRO EN LÍNEA
Regístrate y consulta nuestras convocatorias.
RECURSOS ADICIONALES AL SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE DEL FONCA
MÉXICO: ENCUENTRO DE LAS ARTES ESCÉNICAS
PROGRAMA DE FOMENTO A PROYECTOS Y COINVERSIONES CULTURALES
20 AÑOS
FONCA
1989/2009
CREACIÓN EN MOVIMIENTO
PROGRAMA DE RESIDENCIAS ARTÍSTICAS

DANZA CONTEMPORÁNEA, A.C.

POR **HÉCTOR MANUEL GARAY AGUILERA**

En este año se conmemora el 25 aniversario del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), por lo que es oportuno reflexionar sobre las consecuencias que esta medida de políticas públicas provocó en el ámbito de la danza contemporánea en nuestro país; así como en el desempeño de la práctica profesional y artística de esta disciplina durante este periodo. El presente texto tiene la intención de hacer planteamientos para un diálogo más extenso sobre este tema, un panorama de cuestionamientos que provocarán reflexiones con mayor profundidad. Una especie de promesa para llegar a un texto de más largo aliento.

De manera similar como registramos el paso del tiempo en pautas anteriores o posteriores de la era cristiana (a.C. / d.C.), podríamos hablar del antes y después del surgimiento de Conaculta. Los parámetros de comparación que proponemos parten de la identificación de las características del ciclo cultural y artístico conformado por las etapas de educación artística, creación, producción, distribución y consumo cultural. Un ciclo que a la vez genera una cadena de valor propia de la disciplina dancística, en la que reconocemos cambios innegables pero con un desarrollo desigual y cambiante a lo largo de los años citados, que se relacionan con las políticas culturales, así como con los planes, programas y actividades específicas aplicadas en el terreno de la danza contemporánea. También con el contexto político, social y económico que ha vivido nuestro país. Estos elementos son necesarios para realizar una historia y análisis de la danza contemporánea reciente.

Definimos entonces tres puntos de convergencia: proceso creativo, políticas culturales y el contexto socio-económico en que se desarrollan. Sin duda estas tres vertientes se interrelacionan e influyen mutuamente. Podemos partir de cualquiera de los puntos definidos, pero sin duda el interés de nuestra perspectiva es el proceso creativo.

A la par del surgimiento y crecimiento de una institución como Conaculta hemos vivido cambios artísticos de los grupos y artistas de la danza contemporánea.

Estos cambios se han dado por la visión de los creadores e intérpretes, la forma de concebir la danza, y de su formación y profesionalización, así como de los modelos de producción determinados por las condiciones económicas y las políticas culturales. La educación artística formal e informal juega un papel importante en la conformación de un imaginario colectivo de la danza contemporánea. De manera general, podemos hablar de un antes y un después en materia de educación artística con la profesionalización de grupos y bailarines, la inauguración del Centro Nacional de las Artes, y el traslado de las escuelas profesionales del INBA a este recinto. Un antes con la preminencia de la técnica Graham como aprendizaje canónico y un después con una diversidad de técnicas y estilos.





En el terreno de la creación, sin la pretensión de generalizar o simplificar procesos que han sido muy complejos, señalaré algunos acontecimientos. Podemos hablar de *antes* del Conaculta con un panorama caracterizado por la presencia predominante de los grupos subsidiados: el Ballet Nacional de México (BNM) de Guillermina Bravo, el Ballet Teatro del Espacio (BTE) de Michel Descombey y Gladiola Orozco y el Ballet Independiente (BI) fundado por Raúl Flores Canelo. Compañías con trayectoria y dirigidas por destacadas personalidades de la danza, que recibían un apoyo continuo de las instituciones públicas como INBA y el propio Conaculta. Asimismo la presencia de un conjunto de agrupaciones de danza que a contracorriente de la política de subsidios a las compañías se autonombraron "grupos independientes".

Durante estos veinticinco años hay un vasto y complejo camino en el aspecto estético. La propia idea de "lo contemporáneo" ha migrado por debates no exentos de controversia. La danza contemporánea en nuestro país no puede negar sus antecedentes en la danza moderna, ni en las técnicas y estilos como el Graham, que categóricamente negó para poder tener carta de identidad propia. La danza contemporánea se ha nutrido de influencias externas, se hizo danza-teatro y fue vehículo eficaz para comunicarse con públicos nacientes en la década de los ochenta del siglo pasado. Por tendencia del arte se hizo posmoderna, pero más en el sentido de hibridación que provenía de otras disciplinas, y entonces fue ecléctica en cuanto a temas y manejo de la escena. Al finalizar el siglo pasado se deja seducir por el "reléase" como consecuencia de una cultura global. Al devenir el siglo XXI, las técnicas y estilos se van diversificando y tienen una clasificación más variada, inclusive los estilos definidos de los coreógrafos en "grupos independientes" se adaptan a los nuevos tiempos. Hay un panorama heterogéneo, y se puede llegar a una clasificación de lo inclasificable, a una danza emergente que lo es todo y a la vez nada. Ahora sí, esa etiqueta dada a UX Onodanza en los ochenta de que "no era danza" se aplica a un número mayor de proyectos. Lo ecléctico ya no es un recurso más de la escena, es una condición del proceso creativo. Las técnicas se diluyen y los espacios se amplían.

Aquí es oportuno preguntar en qué medida las políticas culturales han participado en la conformación de los procesos creativos, en las técnicas y estilos que identifican a los profesionales de la danza contemporánea, o bien cómo los procesos creativos definen el establecimiento de políticas culturales para la danza. Debemos pensar las políticas culturales no sólo como decisiones arbitrarias de funcionarios en un puesto público. Si se considera que el fenómeno cultural es parte del todo, de la lógica general de la vida social en que sucede, entonces se aceptará también que la política cultural es, siguiendo a Coelho:

> "...el conjunto de intervenciones de los diversos agentes en el campo cultural con el objeto de obtener un consenso de apoyo para mantener un cierto tipo de orden político y social o para emprender una transformación social." [1]

En el caso particular de Conaculta, responsable de la política cultural del gobierno federal, su discurso acerca de la o las políticas culturales es uno de los principales recursos de los que se vale el Estado mexicano contemporáneo junto a la política social "...para garantizar su legitimación como entidad que cuida de todos y que habla en nombre de todos". [2] Cuando entendemos las políticas culturales como intervenciones del Estado entonces estamos hablando de dinámicas más amplias y complejas. Parte de estas intervenciones suelen expresarse en la institucionalidad en la forma de organización y regulación que el Estado genera. Una parte de la institucionalidad (las instituciones) lo es también una serie de definiciones estratégicas, lo que da lugar a planes y programas. Y es esto lo que se puede formular, es decir, expresar por medio de documentos, declaraciones o estrategias.

También debemos entender que las políticas culturales se dan por la labor de artistas y profesionales de la cultura que presentan propuestas para responder a necesidades propias de su actividad, y que lo hacen a través de la organización, la consulta y la redacción de documentos. En este sentido tenemos experiencias de planes de apoyo a la danza en el año 2000, demandas como la de Especie en Extinción. También la presencia en consejos consultivos dentro de las propias instancias de difusión de la cultura. Un ejemplo muy claro es la demanda que hiciera en su momento Octavio Paz y otros intelectuales para la creación de un instrumento que dio pie al Fondo Nacional para la Cultura y las Artes[3], y que junto con la intención de lograr legitimidad de un gobierno acusado de fraude electoral provocó la fundación del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Como institución el Conaculta surge dentro de un proceso de modernización de México y de la administración pública. Creado el 7 de diciembre de 1988, se fundamentó en tres valores esenciales: identidad nacional, irrestricta libertad de creación y acceso creciente de los mexicanos a los bienes y servicios culturales.[4] En un diagnóstico de la situación de la difusión de la cultura, el gobierno de entonces admitía "la burocratización, la dispersión y la duplicidad de funciones" de la administración de la cultura. A lo que sumaba "una comunidad artística e intelectual más dinámica" y "una legítima demanda de la descentralización de la cultura". Será oportuno seguir en qué medida estos aspectos se han resuelto con las acciones del Conaculta y beneficiado a la actividad profesional, así como a la promoción de la danza entre la gente. ▮

(1) Coelho, Texeira (2009). *Diccionario crítico de la política cultural*. Barcelona. Gedisa
(2) Ibid.
(3) *"Ideas para un Fondo de las Artes"*, Plural, México, octubre de 1975.
(4) Tovar y De Teresa, Rafael. (1994). *Modernización y política cultural*. México. F.C.E.









ESTRATEGIAS DEL AQUÍ Y EL AHORA

ENTREVISTA CON TANIA SOLOMONOFF

POR **HAYDE LACHINO**

En Tania Solomonoff es una artista que no encaja fácilmente en definiciones. Aunque de ella se puede decir que siempre está en una constante búsqueda por encontrar nuevos lugares desde los cuales relacionarse con la escena. Argentina de nacimiento, mexicana por decisión, su historia es como la de miles de jóvenes que tuvieron que salir siendo niños, ante la terrible represión del gobierno dictatorial en aquel país sudamericano durante las décadas de 1970 y 1980. En sus piezas está siempre presente el origen como impulso subterráneo que la determina en su calidad de errante por el mundo y también por la danza.

Esta entrevista parte de la necesidad de indagar en el pensamiento de una artista quien gusta de correr riesgos, pero también pensar la danza en cruce con otras disciplinas.

Hayde Lachino (HL). Si bien hablaremos de *Madera*, que es la obra que en estos momentos estás presentando, me gustaría abordar temas mucho más amplios. Mi primera pregunta es en torno a tu proceso como intérprete: ¿En qué momento aparecen para ti otras posibilidades de la danza que no se insertan en una noción tradicional de este arte?

Tania Solomonoff (TS). Mi formación desde el inicio fue heterogénea, porque iba en paralelo a los viajes producto del exilio, nunca fue una formación de 5 ó 6 años de manera continua, pero siempre fue dentro de los patrones de la danza. Sin embargo, fue al encontrarme con ciertas técnicas, tales como el butoh, y antes el trabajo de Río Abierto y posteriormente la propuesta de Pol Pelletier. Estas tres corrientes, acompañadas de otros talleres, maestros, con los cuales tuve menos tiempo de relación y de exposición, fueron las que marcaron mi concepción de cuerpo y su capacidad expresiva y en procesar la información de otra manera... fue algo crucial. Particularmente el trabajo de Pol y el butoh como un espacio de investigación. No me considero una bailarina de butoh pero sí ha sido un espacio de nuevos horizontes. De hecho el ir a Japón me permitió acercarme a esta disciplina de una manera que nunca había vivido y pude entender muchas cosas de la interpretación en relación con el contexto y de cómo eso es tan importante. El trabajo de Río Abierto como un piso general muy amplio en donde trabajo lo emocional y energético con el cuerpo y con el grupo, y cómo sobrellevar la vida de intérprete. Por su parte lo de Pol fue más actual con herramientas muy radicales para mí. Siempre estoy buscando una actualización dentro de mis posibilidades físicas, económicas. Eso me empezó a suceder digamos cuando tenía 25, 26 años y de ahí para adelante, y en los últimos 6 años he colaborado con artistas de arte sonoro y de artes visuales y por un interés personal. Todo eso me acercó a una mirada más interdisciplinar del trabajo dancístico como intérprete también.

> LO QUE PARA MÍ ES FUNDAMENTAL ES LA VINCULACIÓN DE LA VIDA CON LA CREACIÓN, ES DECIR, QUÉ TE ESTÁ PASANDO EN LA VIDA, QUIÉN ERES, CUÁL HA SIDO TU RECORRIDO, CUÁL ES TU ENTORNO, DÓNDE ESTÁS AHORA, CUÁLES SON LOS CONFLICTOS QUE VIVES, CUÁL ES TU MEMORIA DE LOS CONFLICTOS QUE HAS VIVIDO ANTES EN TU VIDA

HL. Algo que me resulta particularmente interesante en ti, es cómo a pesar de haber tenido una formación tan heterogénea todo es totalmente coherente en tu corporalidad y en tu forma de aproximarte a tu



desempeño en el escenario como intérprete. ¿A través de qué metodología o mecanismos sientes, piensas que lograste esta integración de todos estos elementos que señalas tú como significativos en tu proceso? ¿Cómo lo has vivido tú? ¿Cómo fue este proceso, si fue una cosa racional o más bien experiencial?

TS. Yo durante muchos años viví la danza desde el pensarme y pensar mi cuerpo y decirle a mi cuerpo qué era lo que tenía qué hacer, obviamente siempre con un elemento vivencial. Pero justamente lo vivencial era muy difícil de entender desde esa lógica del cuerpo por el cuerpo mismo, porque había una serie de procesos y caminos que todavía no comprendía, no transitaba por ellos. Cuando comencé a darme cuenta y a percibir que no estamos divididos radicalmente en sistemas de pensamiento y sistemas vivenciales, que justamente los espacios donde esos sistemas se cruzan son los espacios más interesantes. Así cuando estás entrando en el cuerpo hay toda una estimulación del pensamiento y de la reflexión antes, durante y después. Y también al revés, cuando estás en lo teórico o en la parte verbal o visual, el cuerpo comienza a reaccionar, a comprender. Creo que me he enfocado en buscar una interpretación, y sí creo que lo he intentado conscientemente, porque me he dado cuenta de qué es lo que me ha permitido juntar los pedazos de la experiencia personal, de la experiencia del contexto y del entorno. Cronológicamente hablando, la manera en la que me gusta trabajar es sin una linealidad exclusivamente hacia adelante, sino que todo el material que voy acumulando, las relaciones, los objetos, los archivos, los procesos, los talleres mismos -los que he recibido y los que he dado- todo eso forma un gran cúmulo, un gran acervo. Entonces el cómo trabajar en todas esas dimensiones, cómo reciclar en el cuerpo todo eso me ha llevado al trabajo sobre la presencia en el aquí y el ahora. Todo lo que uno tiene que hacer como intérprete y como creador para estar en un momento donde sientes que lo que está presente es lo que necesita estar ahí. Y eso habla de uno mismo además de hablar de otras cosas, entonces ahí surgen muchas preguntas, muchas reflexiones, muchos puntos de ancla, muchas dudas.



Por otro lado, algo que me resulta importante es la constante pregunta sobre cómo estoy, la pregunta dónde colocamos las preguntas, cuando uno siente que los temas, los cuestionamientos, los elementos con los que uno quiere trabajar, sean abstractos o concretos, no se relacionan entre sí. Para mí entonces no se está construyendo un camino de investigación o un camino interesante. Lo que para mí es fundamental es la vinculación de la vida con la creación, es decir, qué te está pasando en la vida, quién eres, cuál ha sido tu recorrido, cuál es tu entorno, dónde estás ahora, cuáles son los conflictos que vives, cuál es tu memoria de los conflictos que has vivido antes en tu vida, todo ese procesar la vida para mí va paralelo al procesar el trabajo creativo. Trabajamos bajo pedido, trabajamos para otras personas, no entendemos muchas cosas del contexto, nos negamos muchísimo a recibir información de otros lados, pero básicamente tiene que haber un vínculo, si no, no hay material ni hay proceso. Y eso pasa no sólo a través de mí sino a través de la creación con otras personas, eso lo busco mucho, me encuentro mucho con otros que dialogan más o menos parecido que yo. Entonces, esa congruencia de la que hablas, es una mirada al cuerpo más que una mirada a la técnica y es una mirada a las estrategias más que a la disciplina. Hay estrategias que vienen de otros campos disciplinares, eso es muy importante para mí.

HL. Algo que me parece particularmente interesante de tu trabajo como *performer* y coreógrafa, es tu condición de exiliada, ello hace que exista mucho énfasis en el aquí y el ahora. En tus obras identifico un gran peso en el cómo te vinculas con el tiempo y a través del tiempo tu vínculo con el espacio, aunque considero que el aspecto temporal tiene más peso. Para ti en escena, ¿cuál es esa relación? Porque tienes obras de performance como aquella en donde resanas las grietas de los que fueran centros de detención clandestina en la época de la dictadura argentina, aquí hay una relación importante con el tiempo, en tanto que memoria.

TS. Esos son dos temas fundamentales que yo los llamaría territorios. A mi espacio yo lo llamo territorio, y en el tiempo hay aspectos fundamentales como la actualización de la acción, de un evento donde todo cobra sentido. Porque lo que sucede es que espacio y tiempo se cruzan para crear una trimensionalidad, que es el aquí y el ahora, los concibo así. Hay un tiempo en el cual yo estoy encarnando *esto* que estoy haciendo, sea acción, sea coreografía, sea simplemente un registro. Hago presencia, estoy aquí con el cuerpo, me convoco... pero en un territorio. A su vez es una convergencia de tiempos distintos, es decir, el tiempo del aquí y el ahora se está construyendo a partir de una reminiscencia, de una temporalidad que está presa en los espacios, de una temporalidad de la cual es portador el espectador. Y todo eso para mí es importante, intento considerarlo y me interesa la potencia del tiempo, cómo al estar en ese momento, en ese lugar, con esa información interna y externa, el tiempo se vuelve un aquí y ahora. Sí hay un transcurrir, hay una trayectoria, hay una secuencia, pero las conexiones se tienen que hacer en el momento y es muy difícil, trato de entender cómo se va haciendo, eso me parece fundamental. Trato de trabajar también con un tiempo simbólico, por así decirlo. Los materiales con los cuales me gusta trabajar son materiales que contienen temporalidad, son materiales que a su vez los considero territorios. La madera es para mí un territorio y es un tiempo porque existió antes, viene de un árbol, se queda en la bodega mientras yo no estoy, y todo eso no se anula: se acumula, y a su vez es territorio porque es superficie, porque es un ente.

Para mí hay un muchos niveles y capas de tiempo antes de entrar a un escenario o antes de hacer una acción en donde nadie observa, y también hay una temporalidad posterior que es la que menos me preocupa. La que más me atañe es la del tiempo presente en conexión, no diría con un pasado, sino con una información que ya existe antes que yo. Ahora, la temporalidad del cuerpo del ejecutante, la del cuerpo de la acción depende mucho del contexto, depende mucho de la pieza y digamos que tiene sus características, eso depende más de la construcción del movimiento, del sentido del movimiento.

HL. Platiquemos ahora un poco de *Madera*, en donde pienso que pones en juego muchas de las ideas que te han venido inquietando en los últimos tiempos. Primero ¿de dónde surge la idea de hacer algo como *Madera*?, en donde vemos la danza en un diálogo con otras disciplinas artísticas. ¿Cómo fue el proceso y de dónde surge la necesidad de hacer esta pieza?

TS. Hay varios puntos. Uno es que yo he tenido mucha madera en mi casa, madera que eran muebles anteriormente, pero que con las mudanzas tuve que desarmar, armar y volver a desarmar, hasta que quedaron en pedazos de madera que ya no se podían atornillar, no se podía volver a construir un mueble.

Entonces, por un lado, para mí la madera de alguna forma es un material de construcción, en donde es posible trabajar la noción de estructura y además de una manera artesanal, porque la técnica es cómo coloco madera, clavos, y construyo una mesa (cosa que nunca hice, mi papá lo hizo toda la vida y lo sigue haciendo, él construye así el interior de sus casas: mide, hace planos). Por un lado es una herencia del exilio, del nomadismo, y particularmente de esta figura de mi padre, quien asumía la construcción de la casa que habría de albergar a la familia. Por otro lado, hay una influencia de las artes visuales que me interesa mucho. De todos estos artistas que trabajan a partir de materiales y donde se generan composiciones, no sólo grandes esculturas, sino ocupaciones e instalación en espacios como el *landart*, por ejemplo, que me encanta, o el arte del paisaje. La madera de alguna forma es como un micro espacio. La pieza tiene una influencia de una mirada arquitectónica del espacio, en donde si colocas una pila de madera, son maderas que están construyendo algo que contrasta con la superficie de la tierra y la superficie de ese plano, y genera otros planos. Esos cruces entre el cuerpo, los materiales y el paisaje para mí son fascinantes.

Madera en sí surgió de una forma muy rápida. Yo tenía maderas en mi casa, me solicitaron una pieza corta y dije: lo que yo quiero es saturar un espacio de algo y quiero usar la madera porque me significa y porque tapa, ocupa; voy a hacer un piso sobre el escenario y me voy a echar todo el tiempo que me pidieron en hacer eso. Y comencé a recolectar

madera de la calle, de mi casa. Las comencé a mirar y me resultaron muy interesantes, ninguna era igual y comencé a hacer un piso en el estudio, y después me di cuenta que hacer un piso no tenía tanto sentido (igual es algo que quiero hacer pero en otra dinámica). Comencé a trabajar con la madera y comencé a acumularla, a hacer una montaña, a hacer equilibrio, a pegarla una con otra, construir sin tener que clavar nada; atendí al sonido que hacían y cómo se veían en el espacio y obviamente los estímulos que me generaban -somática, kinestésicamente hablando-. Así comencé a trabajar sobre la idea de un piso, por eso en la sinopsis dice "construir un piso sobre otro piso", algo que me es muy significativo porque vuelve a hablar del territorio, vuelve a hablar del nomadismo, las maderas se desplazan en la obra.

No tengo una historia, no me cuento una historia, pero sí evoco formas de trabajo, por ejemplo un cierto tipo de trabajo que se hacía en unos centros clandestinos en Argentina y todas las cosas que viví en algunos espacios y memorias de vida, esas las evoco, y sí pongo nombres y a veces eso cambia. Es una pieza muy aleatoria.

HL. Mucho más cerca del performance...

TS. Sí, más cercano al performance que a una pieza coreográfica. Yo no estudié coreografía, no tengo las bases de una formación coreográfica, pero en este punto no me importa tanto porque la danza abarca campos muy amplios. No niego que es importante una formación coreográfica, pero yo no la tuve.

La obra tiene un aspecto performático porque me parece que el vínculo con los espacios y los materiales que no están presentes son pautas fundacionales. Yo no veo la fundación en el desarrollo de una idea que después voy a hacer coreografía, lo fundacional está en lo que ya existe, en lo que se te pone enfrente, en lo que vas a buscar intuitivamente, obviamente con referentes y con reflexiones, y después por sí misma comienza a desplegar una lógica con la cual uno empieza a dialogar. Trabajo con premisas performáticas de duración, de impacto con el material, de acciones que no necesariamente manejan un código dancístico y de la exposición del individuo, que no es simplemente interpretar sin evocar lo que se es en sí mismo.

HL. En el caso de *Madera* está Taniel Morales contigo trabajando en la construcción del diseño sonoro, ¿cómo decides tú estos diálogos con otros artistas? ¿Qué es lo que te mueve a decir y establecer estas colaboraciones? En tus últimas piezas estás siempre en diálogo con otro artista.

TS. Yo trabajo trío, dúo o solo. No co-creo con colectivos -cosa que me interesa pero no ha sucedido. La escala de uno a uno es una escala que a mí me interesa mucho, porque me interesa el proceso y me interesa la forma de pensar y trabajar, y los productos que crea otro artista. Ya que el otro viene de diferentes disciplinas, o de la danza, pero abarca campos como los que a mí me interesan, y colaboro con personas que son portadores de estrategias, de referencias y de formas de trabajar que me nutren muchísimo, por eso voy en busca de ello. Si bien la pieza lo necesita, me interesa más la persona, porque no voy a colaborar con alguien cuyo trabajo, cuya forma de acercarse al cuerpo no me resulte interesante. Y otra cosa es justamente esa, que generalmente es gente que está investigando la corporalidad y a mí me aporta muchísimo, por no ser bailarín o no estar vinculado a la danza. Yo hago entonces ese movimiento: cruzar a su disciplina, hacer las conexiones y volver al cuerpo, volver a las estrategias que conozco, y me enriquezco de las estrategias del otro y creo que pasa en ambos lados.

Las colaboraciones suceden por coyuntura, porque coincidimos en ciertos contextos de creación, en residencias, viajes, talleres, o porque conozco a ese artista, porque ese artista me conoce, y sucede mucho a través de hablar, qué me interesa a mí, qué te interesa a ti, con qué materiales estás trabajando, qué has producido, ver la obra del otro y empezar a ver qué resuena. Hay un rigor en la disciplina del otro, en su búsqueda y en la concreción de su búsqueda que me parece muy interesante.

Con Taniel Morales, con quien he trabajado mucho tiempo, hay una gran confianza, porque eso también es muy importante, se comparten códigos, hay mucho que compartimos y mucho que él resuelve en tiempo real, ello también le da un rango de co-creación muy amplio. Es algo que quiero seguir haciendo y desde un plano muy horizontal, no me interesa la postura de: te voy a contratar para que me hagas un audio. No: tú quién eres como persona, como artista, qué universo generas y pongámonos a hacer ósmosis, a intercambiar.

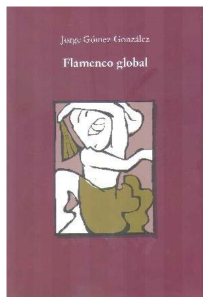
En el amplio campo que hoy es la danza, Tania nos ofrece un mundo singular de poéticas y estrategias de creación que sin duda alguna hay que seguir de cerca. La suya es una danza del aquí y el ahora, sea lo que sea que ello significa para cada uno. ∎

INTERDANZA RECOMIENDA



LIBROS

FLAMENCO GLOBAL JORGE GÓMEZ GONZÁLEZ, CONACULTA/ INBA



La danza, como cualquier otra manifestación humana, es producto de un entorno. Se debe a él y es éste mismo que lo transforma. La danza flamenca, con casi dos siglos de edad, ha cambiado mucho desde sus primeros brotes en la Andalucía de mediados del siglo XIX. Hoy en día, no sólo es un arte que nos mueve la sangre, también es un fenómeno que ha sabido adaptarse a los cambios que implica embarcarse en la nave de los procesos de expansión global. Este trabajo es una exploración acerca de los caminos que la danza flamenca ha seguido en el entorno mundial, y la manera en que este torbellino de cambios e intercambios culturales la ha impactado. Por supuesto que no es una aproximación acabada, es más un primer intento de acercamiento a un proceso que se mueve continuamente y que se renueva y reinventa todo el tiempo.

VIDEOS



INTERDANZA RECOMIENDA LAS PRIMAS POR LAS NUBES - FANDANGO ROAD MOVIE VS BANKS

https://www.youtube.com/watch?v=qcsynnusH8I

Colectivo que utiliza el lenguaje del baile flamenco como herramienta de activismo social.
Donna, Niña Ninja y Paca La Monea, de FLO6X8:
Amamos tanto el flamenco que hasta duele y sentimos la lucha social como una forma de estar en el mundo. Simplemente, decidimos dejar de separar dos facetas que formaban parte de nuestra vida.

Otros videos del colectivo:
https://www.youtube.com/watch?v=qcsynnusH8I
https://www.youtube.com/watch?v=-wARtV1zbio
https://www.youtube.com/watch?v=CJfeUSvRKDA
https://www.youtube.com/watch?v=NdwUULzQdeI
https://www.youtube.com/watch?v=uYHpfzXaEWU

¡VIVA FLAMENCO! 10 AÑOS

MEMORIA FOTOGRÁFICA

3650 DÍAS han pasado desde que Leticia Cosío decidió correr la aventura de encabezar este proyecto para dar cauce a su necesidad creativa de expresar sensaciones y sentimientos con el lenguaje de pasión y fuego que es el arte flamenco.

¡Viva Flamenco! inició su camino en 2004, a partir de entonces la necesidad de creación se ha compartido con la tarea –posiblemente ingrata– de gestionar, coordinar y administrar. Los resultados se reflejan en una compañía dinámica y eficaz que fiel a sus orígenes mantiene de manera renovada el impulso de trasmitir la pasión de la danza flamenca. Su acercamiento al público tanto conocedor como lego es a través de un espectáculo de fuerza, dinámico, colorido, diverso, apasionado y de mucha calidad. Sus influencias parten de figuras como Camarón de la Isla y Paco de Lucia, dos grandes del flamenco, además de la pasión de Eva la Yerbabuena y el vínculo entre la danza clásica y la danza flamenca de Antonio Gades.

Por sus filas han pasado importantes talentos que hoy en día se presentan como solistas, tanto en el baile como en la música. Se integra actualmente con seis músicos y seis bailaoras(es), que como en muchas compañías independientes de su género se han desarrollado sin apoyo económico alguno (y cuando lo han solicitado ante instancias mexicanas enfrentan la negativa por ser una compañía que realiza una actividad "ajena" a nuestra cultura, y ante instituciones o empresas españolas lo mismo por no ser de España). Aun así, con actividad ininterrumpida durante estos diez años ¡Viva Flamenco! fue reconocida como la mejor compañía de danza flamenca en México por la Asociación Nacional de Locutores. Ha realizado presentaciones en teatros importantes como el Auditorio Nacional, la Sala Miguel Covarrubias, el Teatro Juárez (en Guanajuato) y el Latino Cultural Center (en Dallas) y en importantes festivales en los estados de Tabasco, San Luis Potosí, Zacatecas, Guanajuato, Puebla, Acapulco, Oaxaca y Jalisco, entre otros.

Uno de los recuerdos más queridos de Leticia Cosío durante estas presentaciones nace en la sala Miguel Covarrubias de la UNAM, cuando al cierre del telón pidió a todo el elenco que se acercara inmediatamente al centro del escenario para regañarlos por los errores. Entonces el público empezó a gritar: "¡Otra, otra, otra!". Eran 700 butacas pidiendo otra pieza, al reabrirse el telón y con cara de sorpresa los bailarines regresaron a sus lugares y con intensa emoción comenzaron a bailar.

Seguir como compañía y experimentar la creación con un lenguaje propio, es su expectativa de crecimiento.













PROGRAMACIÓN SUJETA A CAMBIOS

2014

ABRIL

TEATRO DE LA DANZA

TEMPORADA DE DANZA CONTEMPORÁNEA

"N°....NO IDENTIFICADO"
Drama Danza
Dirección: Rosanna Filomarino

Jueves 3 / 20:00 horas
Viernes 4 / 20:00 horas
Sábado 5 / 19:00 horas
Domingo 6 / 18:00 horas



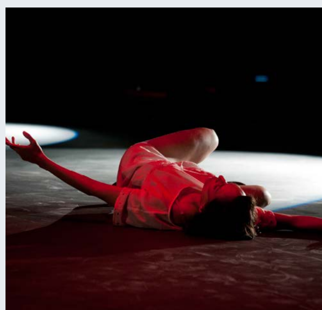
EL FIN DE LOS PRINCIPIOS
Colectivo Fresco
Anabella Pareja Robinson

Jueves 10 / 20:00 horas
Viernes 11 / 20:00 horas
Sábado 12 / 19:00 horas
Domingo 13 / 18:00 horas



EXTRAÑA
Bruja danza
Creación y dirección: Alejandra Ramírez

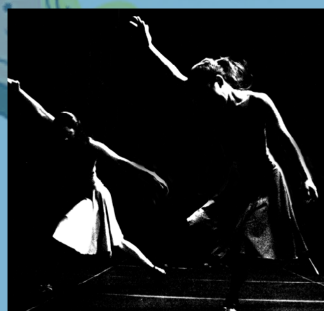
Jueves 24 / 20:00 horas
Viernes 25 / 20:00 horas
Sábado 26 / 19:00 horas
Domingo 27 / 18:00 horas



TEMPORADA DE DANZA INFANTIL

DEL BARROCO A NUESTROS DÍAS
Colectivo Artescen
Colectivo interdisciplinario
Dirección: Norma Suárez y Sósimo Hernández

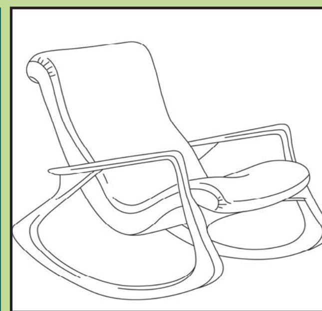
Sábados 5 y 12 de abril
Domingo 6 y 13 de abril
13:00 horas



Foro Ex Esmeralda / Calle San Fernando Nº 14, colonia Guerrero, delegación Cuauhtémoc / Escuela Ex – Esmeralda / Ciudad de México D.F. C.P. 06300. / **Admisión por invitación**

LA MECEDORA. PROCESOS EN DIÁLOGO
Ediciones #16 y #17
Melissa Cisneros

Laboratorio Procesos en Diálogo
23 / 8:00 horas
Muestra Procesos en Diálogo
24 y 25 / 19:00 horas







ENCUENTRO NAC

2014

Guad

15 al 2





CIONAL DE DANZA

dalajara, Jalisco

21 de junio

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA
bellas artes DANZA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Plácido Pérez Cué
Director de Difusión y Relaciones Públicas



INBA 01800 904 4000 - 5282 1964

 Bellas Artes INBA Oficial  @bellasartesinba  bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com